

## KORT, KNAPP ELLER KANTIG?

### Något om expressionism och prosa i Norden 1910–1930

#### KORTHET 1913

Det brinner i en säng, en moder kastar sig ut ur ett fönster med sitt lilla barn i famnen, de hamnar på en gård kringskuren av flammor, kvinnan ger upp, tänker förtvivlad på mannen som har svikit henne, dagen efter hittar mannen de två förkolnade kropparna... Ljuset tänds, filmen är slut.

Pär Lagerkvist lurar sin läsare i ”Upplevat” som skrevs i december 1913 och samtidigt får han med en effekt av förra seklets moderna medium par excellence. Texten är nämligen kort, även om den inte är lika kort som den framstår i resumén ovan: när den publicerades i *Motiv* (1914) kom den upp i nio glesa trycksidor.<sup>1</sup> I filmens barndom var just kortheten ett av dess säkraste kännetecken. Den längre, berättande eller episka filmen som vi ofta tänker på som en självklarhet växte fram i Italien och Amerika under åren kring Lagerkvists första publikationer.<sup>2</sup> I det perspektivet överraskar det mindre att författare 1913 kunde åberopa filmen som ett mönster för litterär knapphet och koncentration. Detta är formulerade exempelvis Alfred Döblin ett krav på koncentration, precision och knapphet som en ”Kinostil” (biografstil) präglad av snabba händelser i stickordsform i den expressionistiska tidskriften *Der Sturm*.<sup>3</sup> I *März* beskrev Kurt Pinthus den moderna

novellen eller short storyn som ”das gedruckte Kinostück” (det tryckta biografstycket), för i biografssalongen möter man den komprimerade handlingen.<sup>4</sup>

*Motiv* har traditionellt lästs i ljuset av modern bildkonst snarare än av filmen, även om filmen inte har förbigåtts.<sup>5</sup> Bildkonstens prioritet i forskningen har förstärkts av att det är den första bok Lagerkvist gav ut efter programmet *Ordkonst och bildkonst. Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet* (1913). Programmet publicerades samma år som Döblins och Pinthus, men riktade sig alltså i enfatisk grad mot modern bildkonst som den stora impulsgivaren. Den svenska prosan behövde hitta nya uttryck för att kunna spegla den moderna människans världsbild och fånga tidens innersta väsen, menade den då nästan okända författaren. Mot de detaljfrossande och psykologiserande romanerna ställde han en prosa som spränger de gamla formerna genom att låta sig inspireras av expressionistisk och framför allt kubistisk bildkonst. Lagerkvist relaterade även ordkonsten till skulptur, arkitektur, musik, dans och vetenskap, dock inte film.

Syftet med denna artikel är inte att lansera filmen som en genväg till förståelse av 1910-talets kortprosa, utan att peka på en vidare, medie-

överskridande poetik hos Lagerkvist och andra, främst nordiska prosaister och kritiker i tiden, samt att framhäva korthetens kameleontiska natur, både som föreställning och som litterärt fenomen. Tanken är att belysa några av korthetens problematiker genom att diskutera frågan om hur man kan definiera expressionistisk prosa, och se vilka föreställningar som tidens författare själva hade om expressionistisk eller modern prosa.

Jag kommer att närma mig problemen från flera håll. Först presenteras och problematiseras fokuset på korthet i den internationella expressionismforskningen. Därefter vänds perspektivet till frågan om hur både lång och kort prosa kunde karakteriseras i *Der Sturm* med två nordiska exempel. Blicken flyttas till en nordisk kontext och till de skandinavisktalande författare som både bidrog till att förmedla expressionismen i kritik och program och producerade prosafikt under perioden 1910–1930. Frågan är vilka föreställningar som knöts till expressionismbegreppet, men även hur författarna själva arbetade med långa och korta former i sin skönlitterära praktik. Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* och *Motiv* är extra intressanta i sammanhanget, eftersom de exponerades både i den tyska och i den nordiska kontexten. Tillsammans med novellsamlingen *Järn och människor* (1915) kommer dessa att tjäna som mer konkreta hållpunkter under resans gång.

## EXPRESSIONISM OCH KORTHET

”Expressionism” står högt på listan över ohanterliga stil- och periodbegrepp. En bidragande orsak är att ismerna under perioden 1900–1930 var flytande och inbördes överlappande begrepp och fenomen. En annan är att expressionisterna, till skillnad från futuristerna, inte samlade sig kring kollektiva manifest. Expressionism blev snarare ett signalord för konstnärlig radikalitet, som lockade många författare att göra sin tolkning, sin variant, sitt program.<sup>6</sup> Det

verkar finnas goda grunder för att se på den tyskspråkiga expressionismen som en scen, som konstitueras av olika historiska och sociologiska faktorer som generationer, venskaper, allianser, mecenater, platser och distributionsforum, snarare än en rad form- och innehållskriterier, så som Moritz Baßler föreslog för ett par år sedan.<sup>7</sup>

Söker man ändå en djupare förståelse av de litterära uttryck som fick plats på denna scen återstår dock utmaningen i att hantera ett oerhört heterogent material, särskilt när det gäller prosan. Vissa har försökt att dela in expressionistisk prosa i olika grupper, såsom Walter Fähnders grovindeln i en ”erkenntniskritischer Code” (kognitions- eller förståelsekritisk kod) och en extatisk-patetisk-visionär-messiansk kod.<sup>8</sup> De som har avstått från systematiseringen har antingen nöjt sig med att beskriva en rad typiska drag,<sup>9</sup> eller plockat ut en grupp av texter och koncentrerat sig på den. På dessa vägar har man dessutom navigerat olika mellan en tematisk och en formalistisk bestämning, och mellan en bred och en smal definition.

Forskarna brottas samtidigt med svårigheter som har med idén om den specifikt expressionistiska känslointensiteten och dess subjektivitet och patosfulla uttryck att göra. Albert Soergel uttryckte det 1925 i en suggestivt rimmad formulering som har bitit sig fast: ”Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang” (expressionism är lyriskt tvång, dramatisk trängtan, inte episk gång).<sup>10</sup> Motståndet tycks vara genre- och mediespecifikt, och vissa har frågat sig, om det över huvud taget är meningsfullt att tala om expressionistisk prosa.<sup>11</sup>

Även den som vägrar tänka litteraturen som tidssymptom eller som uttryck för ett subjekt i kris tycks stöta på en gräns. Baßler framhävde i sin avhandling 1994 en expressionistisk, ”absolut” prosa som uppvisar en helt autonom betydelsegenerering, oparafraserbara, materiella eller ”texturerade” texter. Även han påpekar att denna radikalare form av abstraktion fungerar

bättre i måleri och lyrik än i prosagenrer. Han fokuserar själv på kortprosan.<sup>12</sup>

Mot den bakgrunden väcker det nog ingen förundran att de flesta forskare kan enas om att expressionistisk prosa främst är kort. Rhys W. Williams hänvisar direkt till Soergel och formulerar sig lika kategoriskt: ”The intensity of Expressionist prose, its linguistic dislocation and abstraction, rendered it thoroughly unsuited to the long form and measured pace of the novel”.<sup>13</sup> Både Döblins och Pinthus korthetsprogram, som jag nämnde ovan, har också inkluderats i avdelningen för prosapoetik och romanteori i Thomas Anz och Michael Starks inflytelserika samling av kritiska texter som hör till tysk expressionism.<sup>14</sup>

Men även om kortheten eller knappheten framstår som tidens lösen i de två programmen, så är bestämningarna i själva verket väldigt olika. Pinthus talar om anekdoten och snabbheten. Döblin tänker sig i stället en ny *romanform*, och hans program är nästan överlastat med intermedialt och intermaterieellt tänkande: den nya prosan bör vara som film, men även som en stål- eller stenfasad, och samtidigt skall den svänga som musik. Den skall inte berätta utan bygga eller lägga fram (”Tatsachenphantasie!” – faktafantasi), avstå från bildspråk och i stället arbeta med avpersonifiering, knapphet, hastiga förlopp, stickord och så vidare. Detta reningsbad, som prosakonsten skall genomgå, benämner han (oväntat nog) naturalism.<sup>15</sup>

För den som intresserar sig för moderna prosaexperiment och prosalyrik från romantiken och framåt framstår varken den gränsöverskridande poetiken eller kortheten som ny eller specifik expressionistisk. Otaliga kritiker då som nu har sett ett samband mellan en fragmenterad form och en fragmenterad verklighet eller ett subjekt i kris, mellan ett ångestladdat uttryck och en desperat tid, och förstås mellan en oren kortform och en förlorad tro på stora berättelser. Sambandet är tydligt men kan inte omsättas till en regel. Det räcker att ställa en

Boccaccio-novell, ett medeltida exempel eller en anekdot mot James Joyces *Ulysses* (1922) och utan vidare diskussion konstatera att den korta berättelsen inte nödvändigtvis är mer öppen eller fragmentarisk än den långa. Om den korta prosan gör något är det snarare att accentuera vissa villkor för alla typer av berättelser. Jag skall återkomma till det mot slutet.

## DET STURMSKA MÅTTET

Låt oss lämna teorierna ett tag och fortsätta en bit på den omväg som utgörs av samtida föreställningar om vad som kan gälla för expressionistisk prosa. Det räcker att bläddra igenom några årgångar av de mest tongivande tyska, expressionistiska tidskrifterna, *Der Sturm* (1910–1932) och *Die Aktion* (1911–1932), för att man skall kunna konstatera att prosan (fiktion samt kritisk, politisk och programmatisk prosa) har fått avsevärt mer spaltutrymme än lyriken och dramatiken. Kortprosan är välrepresenterad, men här finns även romaner i följetong.<sup>16</sup>

En av dessa romaner skrevs av en dansk författare, Aage von Kohl, och hans roman *Der Weg durch die Nacht* (översatt från *Det store Skød*, 1911) underhöll *Der Sturms* läsare under flera nummer 1913. Den handlar om en hyllad författare, Glass Morton, som genomgår en existentiell och känslomässig kris när han konfronteras med den man som skändade och mördade hans fru. Berättelsen består mestadels av inre monolog, den skrider kronologiskt fram men med hallucinationer och analeptiska minnesfragment insprängda. Till slut når Morton fram till ett genombrott där han inte bara tankemässigt får ihop lidelse och lycka, ondska och godhet, utan spränger kroppens och verklighetens ramar, när en annan dimension och förenas med sin älskade i en guldglimmande sal.

Herwarth Walden hyllade von Kohl i en artikel som en stor konstnär och ett geni som undvikit att bli underhållningsförfattare, eftersom han är för hård, kantig och kubistisk (”Er

ist zu hart, zu eckig, zu kubistisch dazu”).<sup>17</sup> Karakteristiken vittnar inte bara om hur ismerna blandas och tvingas belysa varandra, den påminner också om att begreppen ofta är påfallande elastiska och metaforiska både hos tidens författare och hos senare tiders forskare. I fallet med *Det store Skød* skulle jag nog vilja översätta ”kantig” och ”kubistisk” med ”icke-avrundad” eller ”icke-traditionell”.

Hur gick det för Lagerkvist på den tyska scenen? *Ordkonst och bildkonst* recenserades ganska kort i *Der Sturm* i mars 1914 tillsammans med August Brunius *Färg och form* (1913), och en recension av *Motiv* och två texter i översättning trycktes i maj–juni 1915 – allt utfört av Nell Walden, Herwarth Waldens svenskfödda fru. Hon var positivt inställd till Lagerkvists två verk, men inte okritisk. *Motiv* tyckte hon uppfyllde teorierna, prosadikterna ansåg hon starka och konstnärliga i sin enkelhet och saklighet. Mindre lödiga fann hon de rimmade dikterna och vissa noveller höll i hennes ögon inte heller måttet: ”Einige Novellen sind sogar auf die Pointe hin gearbeitet, was stets und unter allen Umständen unkünstlerisch ist” (enstaka noveller är till och med bearbetade mot poängen, vilket alltid och under alla omständigheter är okonstnärligt). Icke desto mindre spådde hon att Lagerkvist skulle komma att bli en konstnär att räkna med i framtiden.

Varken intensitet, patos eller oläsbarhet lyfts fram i Nell Waldens korta recension, utan receptet på gångbar expressionistisk prosa tycks vara enkelhet, saklighet och absolut ingen avrundande, helhetsskapande poäng som i den klassiska novellen.<sup>18</sup> Det räcker med andra ord inte att skriva kort – det skall vara kort på rätt sätt. Eller kanske till och med långt på rätt sätt, så som von Kohls roman visar.

Det är kortprosatexten/prosadikten ”Motiv” och den lilla sviten ”Böner till Gud” som släpps helt innanför porten och hedras med en översättning, och därmed får anses hålla det stormska måttet. Men lika lite som i fallet *Det*

*store Skød* lägger sig ”saklighet” först på tungan när man försöker beskriva ”Böner till Gud”. Detta är den text i samlingen som har störst släktskap med expressionistisk dikt i konventionell mening, det vill säga med renodlade uttryck för subjektiva ytterlighetskänslor. Från den trosvissa drömmen om Guds faderliga beskydd och strålande städer arbetar texten sig fram mot allt större känslointensitet, full av äckel och desperation: ”Herre hör mitt skri! [...] Min bön är ett vrål som dräglas ur min mun.”<sup>19</sup>

I jämförelse är ”Motiv” nästan kylig, men det är snarare tal om en mer subtil kontrastering och orkestrering av extas och distans, expansion och koncentration. Scenen i ”Motiv” är knappt en scen, och trots titeln finns det inget utpräglat ekfrastiskt över den. Vi informeras om en mark med sommarblommor, brådsnkande skyar på himlen, högväxta hundar vid sidan. Inga fler detaljer. Det som äger rum är en upplösning av gränsen mellan jag och natur, både den omedelbara omgivningen och naturen i en allomfattande bemärkelse. Här stiger tempot och intensiteten med anaforisk hopning: ”Mitt väsen upplöses: mitt väsen är blomstren, är alla de ljuva örterna, är grönskan, är doften, är svalkan från marken, är solen i luften, är vinden, är skyarna, de väna och små, är allt som andas och lever på denna ljuvliga dag.”<sup>20</sup>

Mot denna gränsöverskridande lyckoberusning ställs sedan hundarna, som följer jaget överallt, men icke desto mindre vilar i sig själva och undviker att fångas in av jagexpansionen: ”De skrida framåt med lugna, avmätta steg och de se sig icke om”.<sup>21</sup> Här kan vi tala om saklighet och enkelhet. Om intensiteten i ”Bön” uppstår i den hastiga övergången från ödmjukhet till aggressiv desperation, så är intensiteten i ”Motiv” ett resultat av den mer lågmälda och riktninglösa spänningen mellan gränsöverskridande och distans.

Vad de två texterna har gemensamt är att de avstår från att berätta händelser och i stället etablerar en rörelse mellan extremt kontras-

terande hållningar. Som man kan förstå av Waldens recension gäller det inte alla prosa-texterna. I "Upplevat", "Arne" och de smått moraliserande kortnovellerna "Katastrofen" och (till viss del) "Det sensationella" arbetar Lagerkvist fortfarande med starka kontraster, men använder däremot också den kronologiska intrigens före/efter-struktur för att åstadkomma kontrasterna.

Det är välkänt att Lagerkvist senare i livet var angelägen om att inte associeras med tysk expressionism över huvud taget, och att hans resa till Berlin 1915 väckte motstånd mot "dessa naiva agitatorer som stirrat sig blinda på färg och affärer".<sup>22</sup> Icke desto mindre har Urpu-Liisa Karahka visat att Lagerkvist gärna hade velat nå en vidare europeisk publik via *Der Sturm*.<sup>23</sup> Han skickade *Järn och människor* (1915) till Nell Walden, och han fick också ett tackkort och flera *Sturm*-nummer hemskickade 1916.<sup>24</sup> Men flera recensioner eller översättningar blev det inte, inte ens när han levererade två så tydliga bidrag till europeisk expressionism som *Ångest* (1916) och *Sista människan* (1917).<sup>25</sup>

Det sturmska måttet på expressionistisk prosa verkar ganska töjbart och rymligt även i ljuset av Aage von Kohls och Lagerkvists gästspel. Korthet var inget krav, medan däremot kantigheten var det, eller skall vi säga det oavrundade, oklassiska. Och det var inte så mycket kortheten som sådan, utan hur författarna använde den som ansågs avgörande för den konstnärliga radikaliteten.

## HÅRD OCH ENKEL. NORDISKA FÖRFATTARES POETIK OCH PRAKTIK

I det skandinavisktalande Norden fanns det ingen litterär gruppering, tidskrift eller teater med en specifik expressionistisk profil mellan 1910 och 1930. Det fanns snarare en början till olika modernistiska, på sina ställen avantgardistiska, scener och nätverk som delvis överlappade varandra. De uppvisar en grumlig blandning av ismer, där expressionismbegrepp

pet icke desto mindre visar sig vara starkt representerat, trots att ganska få författare uttryckligen kallade sig expressionister.

Eftersom varken expressionismforskningen eller prosan på den tyska scenen erbjuder en enkel mall som vi kan mäta tidens nordiska prosa med, tvingas vi återigen ställa våra frågor på ett annat sätt. Jag har valt att plocka fram de författare som på något sätt diskuterade expressionismen, positivt eller negativt, och fråga hur de definierade expressionismen, och hur de själva arbetade med prosaformerna. Med det som kriterium har jag studerat kritisk och skönlitterär prosa av Lagerkvist, Gösta Adrian-Nilsson (GAN) och Anna Lenah Elgström i Sverige, Hagar Olsson och Elmer Diktonius i Finland, Emil Bønnelycke och Tom Kristensen i Danmark och Sigurd Hoel i Norge.

De kritiska texterna kring expressionism och en modern litteratur 1910–1930 uppvisar ingen slående enighet om vad expressionism är, men två saker tycks dock de flesta kunna skriva under på. Den ena är att expressionismen tar avstånd från naturalismen och impressionismen och arbetar aktivt (med)skapande och visionärt genomskådande i stället för passivt registrerande. Det andra är att litteraturen nu – med Diktonius formulering – talar "samma språk" som de övriga konstarterna.<sup>26</sup> Det är framför allt den moderna, avantgardistiska bildkonsten som hålls fram som ett mönster, precis som i Lagerkvists program 1913.

Det intressanta här är *hur* författarna och kritikerna skriver om den moderna konsten och en ny litteratur. Utifrån ordvalen i de enskilda texterna kan man urskilja ett dominerande mönster som på olika sätt kombinerar stilisering, kraft, enkelhet, monumentalitet, hårdhet, brutalitet och maskulinitet. Det brutala och maskulina bejakas framför allt hos Lagerkvist, Diktonius och Bønnelycke, medan Elgström avvisar just sådana föreställningar explicit och enfatiskt. GAN och Olsson kombinerar snarare styrka och enkelhet med det idealistiska

och utopiska.<sup>27</sup> Hoel och Kristensen å sin sida förhåller sig försiktigt distanserade till hela expressionismfenomenet.

Generellt får man konstatera, att dessa författare har mycket mer att säga om de enkla linjerna och hårdheten än om kortheten. Kortheten följer med mer eller mindre outtalad i vissa fall, men den är inte en lika programmatiskt laddad föreställning. Enligt GAN var det exempelvis just i de lyriska (det vill säga även prosalyriska) texterna i *Motiv*, som Lagerkvists ”stränga, enkla linjer” lyckades bli till lysande bilder som påminner om kubistisk konst. I april 1921 höll Kristensen ett föredrag på Litterært Samfund om ”Den kubistiske Digter Pär Lagerkvist”. Om ”Katastrofen” sa han såhär: ”Stilen i de andre Digte er som i dette fast sluttet om Indholdet; den er knap og hård; den har den samme ordknappe Saglighed, som man kan træffe hos Folk, der har oplevet så meget, at alt Ordskvalder er svedet ud af Munden på dem”.<sup>28</sup>

Även bland andra kritiker kan vi hitta liknande formuleringar. I en krönika från april 1921 beskrev Carl Gad den tyska expressionistiska prosan som en koncentrerad mättnad som kräver långsam läsning. Det bästa resultatet uppstår enligt Gad i en så het och häftig nersmältning i det skapande sinnet, att ”Værket kan fremstaa haardt, fast, nøgent, helt Kerne”. Han framhäver Kasimir Edschmids kortprosa, som ”kan betragtes som Mønstre paa ekspresionistisk Fortællekunst, fortættede, væsentlige, magtfulde”.<sup>29</sup>

Hagar Olsson å sin sida var måttligt imponerad av Edschmid. Han hyllas ”som en hövding”, skriver hon 1923, men det ”kan inte bero på annat än att den expressionistiska prosan faktiskt tills vidare blott ligger i sin linda: varje försök i den nya riktningen hälsas med glädje och varje försök till lösning av problemet ter sig som en stor seger”.<sup>30</sup> Även om Edschmids våldsamma noveller borde kunna rycka upp Finlands ”stillsamma litteraturvänner”, vill hon i stället framhäva Franz Werfels roman *Nicht*

*der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920). De positiva orden är dock delvis överlappande med Gads: styrka, behärskning, plastisk skönhet, enkelhet och stabilitet – allt utan återfall i en naturalistisk teknik.

En av de få författare i Norden som explicit kallade sig själv expressionist var Diktonius. I manifestet ”Expressionistiskt” i *Ultra* 1922 hyllade han på en gång kraftfulla centrifugala och centripetala rörelser i form av explosionen (”kastas nu det innersta av oss i explosiva bitar ur oss”) och det hårt pressade blocket (”pressas brokigheten till ett block, samlar sig som aldrig förr”). Samma år har han detta att säga om de korta prosaformerna: ”Att novellen är formen för dagen är ingen tillfällighet. Då man ej har kraft att pressa innehållet i en aforism eller breda ut det i en roman, nöjer man sig med bastardavkomman, romanaforismen, episoden: novellen.”<sup>31</sup>

Kastar vi ett snabbt öga på författarnas skönlitterära prosa i tidsrummet 1910–30, är det tydligt att alla utnyttjar korta prosaformer, men även romanformen lockar de flesta (med GAN som ett undantag på flera sätt). Både den korta prosan och romanen används för olika experiment – och för mer traditionellt berättande. I författarnas samlade bank av kort prosa under denna tidsperiod möter vi sorgliga öden, absurda händelser, realistiska detaljer, exotism, profetiska tongångar, underfundiga anekdoter, stämningsbilder, essäistiska tankeströmmar, fullt och vackert om vartannat. Själva spridningen är intressant i sig, och tyder på ett gemensamt intresse för att undersöka och utvidga prosans möjligheter.

Det är dock lika tydligt att experimenten aldrig är så radikala, varken i de korta eller långa kompositionerna, att vi skulle ha användning för Baßlers begrepp om en absolut eller texturerad prosa. Flest experiment hittar vi i Bønnelyckes, Olssons, Diktonius och Lagerkvists produktion. Den sistnämnda framstår dock som den som mest medvetet arbetar

med den korta formen som ett konstnärligt experimentarium av modernistiskt snitt, med reduktion, paratax, avindividualisering, med både starka känslor och kylig distans.<sup>32</sup>

Att benämna något av detta expressionistiskt är en knivig uppgift, inte bara på grund av de allmänna definitionsmässiga vanskligheterna, utan även på grund av avsaknaden av en etablerad expressionistisk scen i Norden. Mycket av det som de här behandlade författarna skrev skulle ha kunnat passa in på den tyskspråkiga scenen, men det säger inte mycket mer än att det rör sig om "kantiga" texter. Till de olika grader av abstraktion, stilisering och reduktion som iscensätter en uppgörelse med det borgerliga samhället och dess institutioner eller ifrågasätter kategorier som språk, subjekt, mening och verklighet, kan vi i en nordisk kontext lika gärna använda begrepp som modernistisk eller avantgardistisk. Även författarnas påfallande behov av att låna in andra medier och material i försöken att tänka en ny (prosa)litteratur, bör förstås i en vidare avantgardistisk kontext.

Det innebär, att det som blir över från forskarnas listor, får en annan vikt i en nordisk kontext. Det räcker inte med det elastiska begreppet 'intensitet' som Neil H. Donahue och Rhys Williams framhåller, utan vi får gå till det som Fährders benämnde den extatiska-patetiska-visionära-messianska koden. Längs detta spår går det att nå en djupare förståelse av delar av Elgströms, Olssons, Bønnelyckes och Lagerkvists prosa som ett sätt att arbeta vidare med en av de tyska expressionistiska traditionerna, vill jag påstå. Jag hoppas kunna utveckla detta i ett annat sammanhang.

### LAGOM KORT

Pinthus förklarade i sitt program 1913 att de unga författarna är kortfattade för att de har något att säga, för att de älskar det essentiella och för att de inte har någon tid att förlora. Läsaren måste bli en löpare, medan författaren blir en trollkonstnär som med skickliga handgrepp

förvandlar en fågel till en kanin: "Verdutzt lacht oder wütet der Leser" (förbryllad skrattar eller rasar läsaren).<sup>33</sup> I "Upplevat", som jag presenterade i inledningen, påminner Lagerkvist onekligen mycket om en sådan trollkarl. Han bygger ut de inledningsvis korta satserna mer och mer med melodramatiska gester för att sedan förvandla det hela till en kanin.

Lagerkvists första läsare tycks dock varken ha skrattat eller rasat. GAN skrev en begestrad recension av *Motiv* där handgreppet beskrivs som "en skickligt utförd scenförvandling, som strax höjer skildringen till ett intellektuellt-konstnärligt plan".<sup>34</sup> Gunnar Castrén var inte lika road av denna lek, och tyckte egentligen att stiliseringen försvagade "verklighetsintrycket",<sup>35</sup> medan Sverker Ek 1919 tvärtom utnämnde "Upplevat" till den starkaste skissen, som "äterger ett filmdrama så påtagligt 'verkligt', att det också hos läsaren stannar som en upplevelse".<sup>36</sup>

Teddy Brunius och Bengt Larsson har jämfört Lagerkvists kontrastteknik i *Motiv* och särskilt i "Upplevat" och "Banalt" med en kubistisk collageteknik, där olikartat material från olika kontexter sidoställs i en komposition.<sup>37</sup> I "Upplevat" är det ett brottstycke av en film med melodramatiska gester som ställs mot biografupplevelsen, i "Banalt" kastar den flitigt stickande flickan sig från vardagsrummets lugn in i ett fragment av en bloddrypande populärberättelse av gotiskt snitt. Övriga effekterna bygger alltså på en skillnad mellan genremässiga och mediala förväntningar.

Jämförelsen med bildkonstens collage framhäver det spatials i konstruktionen, men vi skulle lika gärna kunna framhäva det temporala med inspiration från kortfilmen. Fragmenten, dessa fabricerade *objets trouvés*, är iscensatta som både billiga och snabbkonsumerade; filmen omsätts i fransk valuta, men märk väl i en spottstyver: "Det hela hade kostat fyra sous. Program en sou".<sup>38</sup> På nästa nivå finns det samtidigt en viss risk att texterna försvinner i sitt eget snabba trick och konsumeras lika snabbt

och oförpliktande (dock inte för Sverker Ek). Det som Lagerkvist provar i den korta texten "Motiv" och vidareutvecklar i *Järn och människor*, skulle jag föreslå, är i stället en kombination av distans och intensitet (detta elastiska begrepp!), som aldrig låter läsaren fångas eller chockeras på detta snabba och "lättköpta" plan.

I ett brev till August Brunius ser man hur Lagerkvist resonerar kring en balans mellan stilisering, längd och knapphet. Det framgår att redaktören Evald Stomberg på *Svenska Dagbladet* önskade att Lagerkvist skulle korta ner "Skärvorna" som sedan blev den första av novellerna i *Järn och människor*. Men Lagerkvist vill helst inte skära, varken i slutet eller mitten:

Det föreföll mig emellertid som om det var en förtjänst att berättelsen ända till in på slutscenerna svälde ut på bredden, därigenom få mänskorna en realitet som de annars skulle saknat men varav de i högsta grad äro i behov för att kunna utan att förlora kött och blod på slutet så våldsamt stiliseras.<sup>39</sup>

Berättelserna i *Järn och människor* är inte fixerade i tid och rum men relaterar ändå tydligt till den död, smärta och förstörelse som pågick alltför verkligt i ett krigshärjat Europa. Till Ellen Key skrev Lagerkvist: "med verkligheten har ju ändå min bok ingenting att göra".<sup>40</sup> Men han verkar ändå vara mån om att hans konst inte skall hamna i en dekorativ avantgardism som förvandlar de smärtsamma händelserna till blott

ytta och låter läsaren stanna vid trolleriet. Därför bör texterna inte heller bli för korta eller snabba.

Snarare än att låta prosan uttradera sig själv eller bli något annat, strävar Lagerkvist 1915 mot en spänning som skall ha en dubbel verkan på läsaren. Berättelserna i *Järn och människor* vill inte dölja att de är fiktion eller konst. Läsaren skall bli gripen på ett annat sätt än när det hela känns upplevat och levande, eller när det hela blir ett konstgrepp. Vi skall gripas av det vackra eller det autentiskt konstnärliga i det fula och vidriga, men inte glömma att konsten inte är verklighet. Till det behövs tydligen en lagom korthet och en lagom kantighet.

Den korta prosan kan läsas snabbt eller långsamt, vara avrundad eller kantig; det finns anledning att vara varsam med att dra generella slutsatser om korthetens effekter. Mitt – korta – bud skulle bygga på kortprosans materiella begränsning, mätt i papper och lästid. Kasten mellan fiktionens och verklighetens värld kommer fort på varandra i receptionen av verket, precis som i fallet med den korta filmen. Kortprosans förmår inte på samma sätt som den långa prosatexten skugga över sin egen fikтивitet (vilket den långa kan, men sannerligen inte alltid gör). Den accentuerar därmed några gemensamma villkor för alla berättelser: att de börjar och slutar någonstans, att de är komponerade helheter (hur icke-hel den så må vara), att de bygger på en ekvation mellan det rumsliga och det tidliga, och att de bär med sig själva berättelsens potential för både det slutade och det oavslutade.<sup>41</sup>

1. Datering enligt Bengt Larsson, "Pär Lagerkvists litterära kubism", i *Samlingen* 1965, s. 81.
2. Se t.ex. Michel Rabaté's sammanfattning i *1913: The Cradle of Modernism*, Malden MA: Blackwell, 2007, s. 20–23.
3. Alfred Döblin, "An Romanauthor und ihre Kritiker. Berliner Programm", i *Der Sturm* 1913/14:4.
4. Kurt Pinthus, "Glosse, Aphorismus, Anekdote", i *März* nr. 7, 10 maj, 1913, citerat från

- Thomas Anz & Michael Stark, *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur: 1910–1920: Expressionismus*, Stuttgart: Metzler, 1982, s. 655.
5. Se Urpu-Liisa Karahka, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*, diss. Stockholm; Lund: Bo Cavefors förlag 1978, s. 164–66 och Nils Åke Nilsson, "Den unge Lagerkvist, filmen och avantgardismen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1984:1.

6. Anz & Stark 1982, s. 29–32.
7. Moritz Baßler, "Unter dem Kafka-Massiv. Unterwegs zu einer Typologie expressionistischer Kurzprosa", i Manfred Engel & Ritchie Robertson (red.), *Kafka und die kleine Prosa der Moderne / Kafka and Short Modernist Prose*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, s. 181–193.
8. Walter Fähnders (red.), *Expressionistische Prosa*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2001, s. 8–9. Fähnders justerar därmed Walter Sokels inflytelserika, men starkt kritiserade, indelning i en objektiv, omedierad Döblin-linje och en reflekterande och självreflexiv Carl Einstein-linje ("Die Prosa des Expressionismus", i Wolfgang Rothe, red., *Expressionismus als Literatur*, Berlin: Francke Verlag, 1969).
9. Ett ganska inflytelserikt bidrag till den osystematiserade listan, även i nordiskt sammanhang, är Fritz Martinis inledning till antologin *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart: Philip Reclam, 1970.
10. Citerat från Fähnders 2001, s. 10.
11. Jfr Armin Arnold, "Foreign Influences on German Expressionist Prose", i Ulrich Weisstein (red.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris/Budapest: Didier & Akadémiai Kiadó, 1973, s. 79.
12. Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen: Niemeyer, 1994, s. 19.
13. Rhys W. Williams, "Prosaic Intensities. The Short Prose of German Expressionism", i Neil H. Donahue (red.), *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Rochester N.Y.: Camden House, 2005, s. 89. Se även Donahues inledning s. 9.
14. Anz & Stark 1982.
15. Ibid., s. 661. Huruvida Döblins moderniserade naturalism hör till expressionismen eller inte diskuteras t.ex. av Baßler 2010 och Sabina Becker "Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, 'Döblinismus' und 'neuem Naturalismus'. Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung", i Fähnders (red.) 2001, s. 21–44.
16. Paul Raabe noterar 75 romaner, 41 delar av romaner, 126 noveller i sitt material, som är 100 olika tyskspråkiga tidskrifter och årsböcker. Därtill kommer en rad andra prosagenrer på gränsen – och över gränsen – till kritik och filosofi (*Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925* I–XVIII, Nendeln: Kraus-Thomson, 1972).
17. Herwarth Walden, "Aage von Kohl", i *Der Sturm* 1913:184/185, s. 122.
18. Se t.ex. Beata Agrell "Novellgenren, traditionerna och experimenten", i *Ord och Bild* 2012:3: "I den klassiska novellen syftar såväl helhet som varje detalj fram mot ett förberett men ändå oväntat slut – en poäng, en vändning, en insikt" (s. 9).
19. Pär Lagerkvist, *Motiv*, Stockholm: Bonniers, 1914, s. 13.
20. Ibid., s. 27–28.
21. Ibid., s. 28. Jfr Larsson 1965, s. 83.
22. Brev till August Brunius 22/8–1915, i Ingrid Schöier (utg.), *Brev*, Stockholm: Bonniers, 1991, s. 58. Se även Ulla-Britta Lagerroth, "Pär Lagerkvist och tysk expressionism än en gång", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1976:2–3, s. 93.
23. Karahka 1978, s. 257.
24. Brev till Nils von Dardel 16/11–1915, *Brev* (1991) s. 60.
25. Det är förstås omöjligt att spekulera i huruvida Waldens förlorade intresse för Lagerkvists texter hade en estetisk eller en praktisk bakgrund. Nell Waldens kortfattade memoarer i *Der Sturm. Ein Gedenkbuch an Herwart Walden und die Künstler des Sturmkreises* (Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1954) kommenterar inga av de nordiska bidrag till *Der Sturm*. Hon understryker att hennes flitiga artikelskrivande i skandinaviska tidningar samt översättningsuppdrag höll hela projektet gående ekonomiskt under kriget, men det innebar också att hon arbetade natt och dag (jfr s. 40).
26. Diktonius, "Expressionistiskt", i *Ultra* 1922:7–8, s. 128.
27. Se Gunilla Hermansson, "Picturing Ambivalence. Problems of Engagement, Aestheticism and Violence in Early Nordic Modernist Fiction", i Harri Veivo (red.), *Cahiers de la Nouvelle Europe. Special issue: Transferts*,

- appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe*, Paris: L'Harmattan, 2012, s. 47–61 och "Expressionism, Fiction and Intermediality in Nordic Modernism", i David Ayers m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde, and Material Exchange*, Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2013.
28. Föredraget är bevarat i manuskript på Kungliga biblioteket i Köpenhamn (acc. 1996/2). Det är daterat till 1919 men utgör en grundlig genomgång av Lagerkvists författarskap till och med *Det eviga leendet* (1920), vilket tyder på att det borde vara det som annonserades i *Politiken* 1/4 1921.
  29. Carl Gad, "Den unge tyske Literatur", i *Politiken*, 1921.04.16.
  30. Hagar Olsson, "Expressionistisk prosa", i *Dagens Press* 1923.04.21
  31. Elmer Diktonius, "Manicur och negerkragar", i *Arbetarbladet* 1922, citerat från *Meningar*, Helsingfors: Holger Schildts Förlag, 1957, s. 240.
  32. Se t.ex. Bengt Brodows stilistiska analys i *Ett författarskap speglat i språket. Struktur och stil i Pär Lagerkvists prosa*, Malmö: Gleerups, 2003, s. 55–81.
  33. Anz & Stark 1982, s. 654.
  34. Gösta Adrian Nilsson, "En expressionistisk bok", i *Arbetet* 1915.01.08.
  35. Gunnar Castrén, "Pär Lagerkvist, Motiv", i *Nya Argus* 1915:1, s. 3.
  36. Sverker Ek, "Pär Lagerkvist. En svensk expressionistisk diktare", i *Litteraturen* 1:7/8, s. 356.
  37. Teddy Brunius, "Det kubistiska experimentet", i *BLM* 1954:10, s. 809; Larsson 1965, s. 85–86. Se även Ingemar Algulin "Pär Lagerkvists kortprosa", i *Pär Lagerkvist 100 år. Föreläsningar och anföranden i Växjö våren 1991*, Växjö: Pär Lagerkvist-Samfundets förlag, 1992, s. 80. Jfr Marjorie Perloffs kortformel: "the collage principle of juxtaposition of disparate items without any explanation of their connection", *The Futurist Moment*, 2:a utg., Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003, s. 55.
  38. *Motiv* (1914), s. 45.
  39. *Brev* (1991), s. 57.
  40. *Ibid.*, s. 60.
  41. Jag har diskuterat korthetens effekter samt novellteori och kortprosateori mera utförligt i *Mellem det korte og det lange. Undersøgelser af dansk 90'er-prosa*, Hellerup: Spring, 2000.

## SUMMARY

*Short, Terse or Angular? Notes on Expressionism and Prose in the Nordic Countries 1910–1930*  
 With Pär Lagerkvist's earliest collections of short prose, *Motiv* (1914) and *Järn och människor* (1915) as a point of reference, the article discusses "shortness" in relation to the problems of defining expressionist prose. Most researchers agree that expressionist prose is, first and foremost, short, with the argument that the expressionist intensity or tendency towards abstraction works against a narrative pace. However, in examining how authors critically concerned with expressionism in Germany, as well as in the Nordic countries, create and imagine an expressionist or modern prose, it becomes obvious that shortness is not a dominant requirement or idea. It is at least equally important to note that authors often strive to achieve inter-medial effects: aspiring, for instance, to the angularity, hardness and abstraction of cubist art, or to the tempo and technique of modern film. It also becomes evident that the term "expressionist" needs to be more carefully applied in the Nordic than in the German context, in order to be meaningful. In the end, the concept of "shortness" per se, does not aid in the definition of expressionist prose. Moreover, it cannot be concluded that Nordic authors utilize short forms in their literary experiments more consistently than they use longer forms. However, it is apparent that Lagerkvist is extremely attentive to the different effects of reducing or expanding his texts, particularly in order to let his readers see and see beyond the "angularity" of his art.

*Keywords:* short prose, short story, expressionism, modernism, Lagerkvist